

■ EL PIAZZOLLISMO EN LAS COMPOSICIONES DEL TANGO CONTEMPORÁNEO

OMAR GARCÍA BRUNELLI

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

omar.garcia.brunelli@gmail.com

RESUMEN

Algunas propuestas del tango actual se desenvuelven dentro del género con cierta independencia y nos interpelan desde una resultante sonora que resulta difícil adscribir a alguna influencia determinada. En este trabajo indagaré en algunos trabajos de Diego Schisssi, los hermanos Emiliano y Lautaro Greco y Edgardo Rodríguez para determinar la presencia e importancia en ellas del legado piazzolliano. Planteo que más allá de la aceptación explícita de influencias de cualquier tipo, la impronta del tango de Piazzolla tiene una fuerte incidencia en el tango actual de intenciones más innovadoras. Para poder indagar este asunto, el primer paso es definir en qué consiste el piazzollismo para luego ver cómo se manifiesta en el tango contemporáneo formulado por los exponentes del campo popular y el académico que seleccioné en esta ocasión.

Palabras clave: tango, tango contemporáneo, Piazzolla, piazzollismo.

THE PIAZZOLLISM IN THE COMPOSITION OF CONTEMPORARY TANGO.

ABSTRACT

180

Some proposals of the current tango seem to move within the genre with some independence and it is difficult to ascribe them to any particular influence. In this work I will analyze some works of Diego Schisssi, the brothers Emiliano and Lautaro Greco and Edgardo Rodríguez, to determine the presence and importance in their works of the Piazzollian legacy. I propose that beyond the explicit acceptance of influences of any kind, the imprint of Piazzolla's tango have a strong influence on the current tango of more innovative intentions. In order to investigate this issue, the first step is to define what the piazzollismo consists of and then to see how it manifests itself in the contemporary tango formulated by the exponents of the popular field and the academic one that I selected on this occasion.

Keywords: tango, contemporanean tango, Piazzolla, Piazzollism.



El tango actual se desarrolla en configuraciones muy diversas, ya sea la imitación de estilos históricos o el diálogo entre sus raíces y otras músicas para lograr combinaciones personales y novedosas. Las estrategias que combinan el tango con otras músicas populares contemporáneas han evidenciado resultados provechosos (García Brunelli 2011). Pero también hay otras propuestas que parecen moverse dentro del género con cierta independencia y que nos interpelan desde una resultante sonora que resulta difícil adscribir a alguna influencia determinada. En este trabajo indagaré en algunas de esas propuestas para determinar la presencia e importancia en ellas del legado piazzolliano. Me propongo analizar de qué manera se manifiesta el seguimiento de las pautas tanguísticas de Piazzolla y qué aspectos se evitan, o no se tienen en cuenta.

Existe una gran cantidad de grupos y solistas de tango que están trabajando actualmente. Un relevamiento realizado recientemente bajo la dirección de Teresita

Lencina registró la existencia de 200 conjuntos que actuaron entre 1990 y 2015.¹ Además, los músicos de tango afirman que, incluyendo la actividad de las principales ciudades del país, actualmente existen alrededor de cien conjuntos activos (entre los sólidamente establecidos y los proyectos tentativos que se van reformulando continuamente).²

Ese mismo trabajo muestra, entre el universo relevado, que solo dieciséis conjuntos tocan obras de Piazzolla o citan expresamente su música como principal influencia o bien que algún testimonio los ha encasillado como piazzolianos. Entre los más notorios podemos nombrar al quinteto La Camorra, diversas formaciones de la flautista Paulina Fain, el quinteto Violentango, el Quinteto de la Fundación Piazzolla, el Septeto de los hermanos Lautaro y Emiliano Greco (y el quinteto que lo precedió, Viceversa) y evidentemente Scalandrum, el conjunto liderado por Pipi Piazzolla. Es llamativo que representen sólo un mínimo porcentaje del total, cuando Piazzolla ha sido la principal figura del tango moderno entre 1960 y 1990. Aunque, al mismo tiempo, seguramente es muy difícil encontrar a algún músico del tango contemporáneo, con intenciones renovadoras, que no considere a Piazzolla como un referente. De cualquier forma, a priori, podríamos concluir que el piazzollismo no es la principal corriente en el tango contemporáneo.

Planteo que más allá de la aceptación explícita de influencias de cualquier tipo, la impronta del tango de Piazzolla tiene una fuerte incidencia en el tango actual de intenciones más innovadoras. Para poder indagar este asunto, el primer paso será entonces definir en qué consiste el piazzollismo para luego ver cómo se manifiesta en el tango contemporáneo formulado por los exponentes del campo popular y el académico que seleccioné en esta ocasión.

Me he ocupado tempranamente de la conformación del estilo de Astor Piazzolla, en un trabajo en el que trataba de analizar la aún por entonces vigente cuestión de si las composiciones del bandoneonista se podían ubicar, con sus particulares características, dentro del género tango (García Brunelli 1992). A partir de ese trabajo y de otros más recientes (García Brunelli 2011 a y 2018), señalaré una serie de rasgos con los cuales se podría rastrear la incidencia de su estética en composiciones actuales. El estilo de Piazzolla de los sesenta fijó una serie de atributos en su música que se mantuvo hasta el final de la producción del compositor, y que fueron los más influyentes sobre el tango moderno a partir de esa época. En lo formal, las composiciones del bandoneonista se desarrollaban o bien en dos secciones –una de *tempo* vivo con una melodía rítmica y angulosa; y otra más lenta con una línea melódica más lírica-; o bien

¹ Relevamiento de grupos musicales de tango creados entre 1990 y 2015, realizado por el Centro IFECA bajo la dirección de Teresita Lencina, durante 2014 y 2015. Algunos resultados parciales fueron comunicados por Valeria Bossi y Victoria Polti (2014).

² Comunicación personal de Andrés Serafini, 14/9/2018.

formas más extendidas, como las empleadas para las composiciones del noneto. Por ejemplo en *Preludio 9*, en la que luego de una introducción de 8 compases, el plan formal –indicando cantidad de compases– es el siguiente: A (26) / B (11) / B' (8) / B'' (9) / C (16) / B (11) / D (10) / B (10). Se trata en realidad de una ampliación de la estructura de dos secciones, variando el carácter y los *tempi* de cada una. Otra posibilidad era la de mantener el carácter rítmico durante toda la pieza (como en *Fracanapa* o *Zum*) o elaborar piezas cantables de *tempo* lento uniforme a partir del ritmo de milonga como en *Milonga del Ángel*. Es fundamental tener en cuenta que el pulso mantenido por Piazzolla, en cada una de las secciones, independientemente de las variaciones de *tempo*, era siempre regular.

Para la construcción de la melodía Piazzolla recurría con frecuencia a una fijación en escritura musical del rubato tanguístico (Kutnowski 2008) –el característico fraseo del tango–; empleaba también algunas configuraciones provenientes del jazz (García Brunelli 2011 a), que eran recursos que Piazzolla “tanguificaba”, por lo que nunca se percibían como ajenas al género. En cuanto a texturas, con frecuencia era de melodía acompañada, empleando los diversos tipos de *marcato* del tango o una adaptación del *walking bass* jazzístico, muchas veces intercalando pasajes homofónicos a cargo del conjunto. También cultivó, como novedad para el tango, texturas contrapuntísticas que refieren al barroco así como fugados realizados en base a temas tanguísticos que llegaron a ser una marca de estilo muy popularizada.

En sus composiciones Piazzolla supeditaba la marcha armónica a la melodía. La densidad de dicha marcha podía ser como máximo de uno o dos acordes por compás aunque usualmente era más espaciada. Por lo general la armonía empleada es interesante y de relaciones tonales fuertes, y recurría con frecuencia, según las épocas, a construcciones acórdicas por cuartas.

En cuanto a la instrumentación, la más característica es la del quinteto cuya particularidad es la de que los instrumentos son independientes tímbricamente y todos tienen participación solista. Las ampliaciones eventuales de ese quinteto variaron sustancialmente la sonoridad de los conjuntos (agregando violoncelo, flauta y percusión, como para el Nuevo Octeto; o bien completando el quinteto de cuerdas y agregando percusión, como para el Noneto. El conjunto de la etapa italiana (1974-1978) requirió de parte de Piazzolla la realización de *overdubings* de bandoneón para mantener la estética tanguística. El llamado octeto “electrónico” (1978) incorporó instrumentos amplificados, lo que acercó la sonoridad al rock (García Brunelli 2018). Por último, el sexteto de las últimas grabaciones incluía dos bandoneones, piano y contrabajo, violoncelo y guitarra eléctrica, formación más forzada por las circunstancias que fruto de una decisión estética, aunque no dejó de funcionar correctamente.

Para observar qué se manifiesta de ese piazzollismo en el tango contemporáneo, tomaré en esta ocasión trabajos correspondientes al segundo disco del Diego Schissi

Quinteto, “Tongos”; al disco “Inflexión” del septeto de Lautaro y Emiliano Greco; y dos obras de Edgardo Rodríguez perteneciente a su proyecto Tango Chino. El denominador común de la música seleccionada, es la elaboración compositiva realizada por estos músicos, que, con sus temas propios y versiones de tangos clásicos, se apartan voluntariamente del canon tanguístico tradicional y se incorporan al tango contemporáneo con una visión muy personal basada, justamente, en una escritura elaborada que complejiza la forma y torsiona los gestos tanguísticos apartándolos de los cánones clásicos. La selección de estos conjuntos, se justifica por la especializada formación musical de sus responsables y su sostenida actuación en el género con vocación innovadora.

Diego Schissi (1969)

De formación jazzística, con estudios en Estados Unidos³ y una residencia de siete años en ese país, suma a la natural influencia generacional del rock internacional y nacional, las de Egberto Gismonti y Hermeto Pascoal y una gran atracción por el tango, entre cuyas figuras menciona a Piazzolla, Salgán y Troilo. A su regreso de Estados Unidos en 1999 integró el Quinteto Urbano, de gran notoriedad en el jazz local, con el que participó en la grabación de tres discos antes de su disolución en el 2004.⁴ Decidido a volcarse a la composición, escribe *Tren*, obra que luego graba con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, editando el disco del mismo nombre en 2007⁵, en el que no se observa una clara adscripción genérica.⁶ Su entrada plena en el mundo del tango se da a través del disco *Tongos. Tangos improbables (2010)*⁷, al que siguieron dos discos más, afincados en el género.⁸ Me referiré en este trabajo solo a ese primer trabajo.

³ Cursó la carrera de Jazz Performer en la Universidad de Miami. Además realizó estudios discontinuos en Argentina con Daniel Montes, Juan Carlos Cirigliano y Oscar Edelstein.

⁴ El Quinteto Urbano estaba integrado por Juan Cruz de Urquiza, Oscar Giunta, Rodrigo Domínguez, Guillermo Delgado y Diego Schissi. Grabaron *Jazz contemporáneo argentino (2000)*; *Jazz contemporáneo argentino II (2001)* y *En subida (grabado en España en 2003)*. Presentaron su último concierto en 2004.

⁵ La obra había sido comisionada por la organización del Festival de Tango de Buenos Aires en su edición 2006. Se había convocado a varios compositores ligados al tango contemporáneo y el encargo estaba apadrinado por Gustavo Beytelman.

⁶ *Tren* es un conjunto de piezas pensado como una unidad, para un doble cuarteto: piano, guitarra, contrabajo y percusión, y cuarteto de cuerdas.

⁷ Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=bQOuLkMm0WQ>.

⁸ Luego del CD *Tongos*, registró dos CD con su quinteto en asociación con el trío Aca Seca: *Típos y tipos (2012)*, en vivo, y *Hermanos (2014)*. Los discos *Timba (2016)* y *Tanguera (2018)* están más íntimamente vinculados al tango.

Los temas del disco se llaman *Tongo*, o *Líquido* o *Canción*, diferenciados luego por numeración. *Tongo* y *Líquido* son rítmicos, de pulso regular. Los denominados *Canción* son rapsódicos, lentos, reminiscentes por momentos de las melodías de Juan Carlos Cobián y por otros de los arreglos para bandoneón solo de Piazzolla. Me concentraré en *Tongo* y *Líquido*. En ellos no encontramos vestigios de Piazzollismo en la superficie. Emplea el ritmo aditivo pero agrupado en 323, en lugar de 332, con lo cual se vuelve irreconocible, aunque colabora para la construcción de una trama rítmica compleja de contratiempos que enriquece la textura, que no es contrapuntística, sino que opera por capas superpuestas. Las melodías de las composiciones no participan de las características motivicas de la melodía piazzolliana. Los elementos melódicos que emplea son recurrentes: parece haber partido del mismo material, que va modificando para cada pieza y luego en cada pieza la nueva organización de alturas del motivo resulta trabajada por diversas formas de variación (Ver ilustración 1).⁹

Motivo inicial de *Tongo 1*Motivo inicial de *Tongo 2*Motivo inicial de *Tongo 4*Ilustración 1. Diversas configuraciones de los motivos de *Tongo 1, 2 y 4*, de Diego Schissi

⁹ Este aspecto fue confirmado por Schissi en entrevista realizada el 18/10/2018.

No queda casi nada en la superficie que remita a Piazzolla, pero tampoco al tango clásico, en cuanto a gestos explícitos rítmicos o melódicos. Sólo en algunos momentos se escucha brevemente un acompañamiento tanguístico. A pesar de este apartamiento del género, conceptualmente parte de la postura estética del marplatense, en el sentido de evitar los lugares comunes del tango forjando una nueva melódica y un conjunto de recursos rítmicos propios. Schissi partiendo de Piazzolla y evitando a su vez los recursos del marplatense se abstrae aún más del tango canónico clásico.

185

Tímbicamente logra un sonido muy diferente al del Nuevo Tango, por el uso de la guitarra española y una textura en la que no se destacan los miembros del quinteto como solistas, aunque cada uno conduzca eventualmente la melodía.

Por lo tanto lo Piazzolliano en Schissi está en la construcción de un tango a partir de premisas compositivas, de la misma forma que Piazzolla fue construyendo el suyo paulatinamente agregando recursos de diversa índole.

Lautaro y Emiliano Greco Septeto

Lautaro (1986, bandoneonista y pianista) y Emiliano (1983, pianista), son egresados del Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” en especialidad de piano. De intensa y continua actuación en el tango desde principios de los 2000, en 2005 grabaron un primer disco con su quinteto Viceversa fundado en 2003 con la formación clásica piazzolliana. El proyecto se propuso realizar arreglos modernos de tangos clásicos y tangos propios con una orientación piazzolliana. Registraron luego dos discos más, el último en versión de octeto (violín, viola y violoncelo agregados al quinteto).¹⁰ Lautaro es el más virtuoso y certero intérprete actual de las obras de Piazzolla desde el bandoneón, ya sea del repertorio popular como del académico.

Desde la formación de quinteto¹¹ se observa a los hermanos Greco manejarse con soltura y desenfado en un lenguaje impregnado de piazzolismos (rítmicos, melódicos,

¹⁰ Los discos de Viceversa son: Viceversa Tango (2005); A todo trapo (2008) y Pulsión. Viceversa en octeto (2010/11).

¹¹ El Quinteto Viceversa nace como una formación de cuarteto en agosto de 2003, teniendo como primer objetivo desarrollar un repertorio que abarcara las diferentes épocas del tango, pero desde una sonoridad moderna. Tanto en los arreglos sobre composiciones ajenas como en los temas propios, reflejan acabadamente esta línea artística de exploración y búsqueda dentro del tango. Si bien la influencia estética más importante proviene de Astor Piazzolla, a quien reconocen como su más grande inspirador, su repertorio excede las obras de este autor para dar lugar también a interesantes y novedosos arreglos de clásicos del género como Los mareados, Nocturna, o El Marne, entre otros.

texturales), en temas como *Viceversa*, *A todo trapo* y *Fabulero* aunque los arreglos remiten también en gran medida a los principales exponentes alternativos de los sesenta, como Julián Plaza, Ernesto Baffa, Osvaldo Berlingieri y Leopoldo Federico y sus respectivas combinaciones.

El septeto actual, integrado por piano, dos bandoneones, dos violines, violoncelo y contrabajo, ya presenta desde la formación un giro hacia el canon tanguístico de los sesenta -en las versiones de clásicos- y a una postura post-piazzolliana en las composiciones propias. En su primer disco, *Inflexión* (2017)¹², una particularidad es que en los arreglos de tangos clásicos han recurrido a una densificación de la marcha armónica, a la manera de las rearmonizaciones que realizaba Néstor Marconi para el Vanguatrío.

En *Michelle* composición de Lautaro Greco, se advierte una amplitud formal que excede la media de la estructura piazzolliana, básicamente de dos secciones. El plan formal es el siguiente: Introducción / (introducción de A) A / B (solos de violín y violoncelo / C (solo de piano) / D (fugado y luego desarrollo del tema del fugado) / E (tema piazzolliano sobre contracanto de cuerdas y bajo marcado en cuatro por el contrabajo / puente / A. En resumen: i A B C D E p A.

A grandes rasgos hay un sector central más lento (el de los solos) y el resto de la composición, mantiene un *tempo* más vivo y de pulso regular. No hay lugares comunes en el acompañamiento, que se resuelve en una textura contrapuntística y en el pulso sostenido del bajo con acordes en contratiempo, evitando el automatismo de las formas en que el tango puede realizar el clásico acompañamiento de diversos *marcados*.

En *Danzarín*, de Julián Plaza (arreglo de Emiliano Greco), compositor cuya tipología melódica sobrevuela en muchas piezas de estos trabajos, observamos la estrategia asumida al abordar temas clásicos. El original (raramente) tiene tres secciones de dieciséis compases, o sea que hay mucho material de origen para trabajar. No obstante el planteo del arreglo en cada sección se divide en dos, modificando así las texturas, el carácter o el ritmo cada ocho compases. El *tempo* es sumamente variable también. A la gran variedad del planteo formal se le suma una marcha armónica de gran densidad, con progresiones permanentes, a las cuales, aparentemente, se asigna la portación de modernidad del arreglo.

¹² Se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=b5ref3jpA_k.

Tango Chino

Tango Chino es el nombre del proyecto de Edgardo “Chino” Rodríguez, que en la actualidad ya tiene tres discos editados. Es un compositor y guitarrista egresado en composición en la Universidad Nacional de La Plata. Analizaré dos temas¹³, *Naranja en flor*¹⁴ de Homero y Virgilio Expósito y uno propio, *Loviu*.¹⁵

En *Loviu*, adhiere a los patrones piazzollianos, aunque desde lo estilístico no remita a Piazzolla. Recurre al patrón de acompañamiento 332, modificado en sectores a una clave de dos compases 332- 233. La estructura es simple (ver Ilustración 2):

187

Sección:	Introducción	A	B	A'	CODA
Compases:	9	32	22+10	45	24
Negra =	130	130	65 / 80	80	65 / 80

Ilustración 2. Estructura de *Loviu*

El material temático no elude el tipo de ritmo piazzolliano (c. 30 en adelante) y el pulso es regular de cuatro tiempos o recurre al más directo 332.

En *Naranja en flor* escuchamos un enfoque muy particular: El cantor respeta la melodía del original y alrededor de ella Rodríguez realiza un abigarrado acompañamiento aplicando al cuarteto una estructura rítmica aditiva que abarca dos compases (3 3 3 3 2 2). La inestabilidad de esa estructura rítmica se superpone al bajo en cuatro tiempos que realiza el piano y al ritmo 332 del contrabajo. En la segunda sección del tango introduce una cascada de *glissandi* realizados por el piano.

El piazzollismo implícito en el tango contemporáneo.

Voy a recurrir a un concepto que emplea Simon Frith (2001) para explicar las diferencias entre la forma de composición esquemática de la música popular y los procedimientos de elaboración de la música académica. Presenta un par de conceptos

¹³ En *Naranja en flor* canta Caracol Paviotti; en piano, Fulvio Giraudó, Adriana González en contrabajo y Guillermo Rubino en violín. Arreglos y guitarra, Edgardo Rodríguez; editado en 2010 en el disco “Tango Chino & Caracol”. *Loviu*: compuesto aproximadamente en 1992, Fulvio Giraudó en piano, Marcos Ruffo en contrabajo y Javier Kase en violín. Composición, arreglos y guitarra Edgardo Rodríguez; grabado en julio del 2018.

¹⁴ *Naranja en flor* se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=UYv9B7krXS4>.

¹⁵ *Loviu* se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=IP3Lx4q6UJI>.

formulados por Andrew Chester (1970): “extensionalidad” e “intensionalidad” [sic]. La música académica, dice Frith, opera con mecanismos extensionales: logra complejidad aplicando a los elementos básicos procedimientos armónicos, desarrollo, contrapunto, variación, etc., en tanto la música popular los ignora o subvierte. La música popular suele adoptar una construcción “intensional”¹⁶, en la que las unidades básicas (melodía, armonía, ritmo) forman lo complejo no por desarrollo sino hacia adentro de la estructura, con acciones y recursos¹⁷ que derivan de convenciones propias de cada música.

A partir de estos conceptos podemos decir que Piazzolla se basó en muchas ocasiones en mecanismos extensionales (aunque no haya olvidado las convenciones del género)¹⁸, ya que elaboró un sistema compositivo para el Nuevo Tango (que antes esquematizábamos para explicar el piazzollismo) del que fueron surgiendo las piezas, aplicando alternativamente las disponibilidades de su “caja de herramientas”.

Los compositores que menciono en este trabajo, cuyos recursos he señalado muy brevemente, también han elaborado una propuesta compositiva que excede ampliamente el pensamiento estándar del tango, y por eso considero que representan el piazzollismo.

En todos se observa, por otra parte, un denominador común en el empleo del ritmo, que nunca es aplicado automáticamente como en el tango tradicional canónico –los diversos tipos de marcato tabulados en la bibliografía que sistematiza la interpretación instrumental del tango (Peralta 2008; Salgán 2011)- sino que recurren a otro tipo de texturas, a subvertir el ritmo aditivo de Piazzolla con otras organizaciones asimétricas, a superposiciones que complejizan la percepción dentro de un pulso continuo, o a un pulso regular de cuatro tiempos marcado por los bajos.

Tal parece que son los gestos rítmicos los que más fácilmente connotan al género y que esto ha sido comprendido más cabalmente por estos compositores que se dedi-

¹⁶ “Intensionalidad” no se refiere a “intención” sino a “intensión” como opuesto a “extensión”. En el artículo original de Chester, este usa el término “*intension*” en lugar de “*intention*”, con ese sentido de oposición, como opuesto a “*extension*”. Pero en las sucesivas publicaciones del artículo de Frith, la palabra ha sido mal transcrita como “intentional”. La traducción al español de Silvia Martínez recupera el sentido original propuesto por Chester y emplea “intensión” como opuesto a “extensión”, que, además, es un vocablo admitido en el Diccionario de la Real Academia con un significado diferente a “intención”, y que se ajusta muy bien al neologismo la propuesto por Chester, tal vez tomado de la lingüística (la Real Academia proporciona una definición que se aplica en Lingüística, como “conjunto de rasgos semánticos de una unidad léxica, por oposición a extensión”).

¹⁷ El autor emplea los términos “inflexión” y “modulación”, pero no exactamente en el sentido que tienen en español vinculados al análisis armónico.

¹⁸ Por ejemplo, una obra en la que se observa la aplicación de estos mecanismos extensionales es la Camorra. Está constituida por tres piezas cuyo material temático deriva de un motivo muy breve y simple, que la mayoría del tiempo circula implícito en la melodía y que es tratado por variación (García Brunelli, 2008).

can más al tango instrumental que al cantado -en el tango vocal-instrumental la cuestión del manejo tanguero del ritmo no está, en muchos casos, convenientemente zanjada.

La cuestión rítmica y la regularidad del *tempo* es tan esencial, que me interesa traer a la palestra cómo la estrategia del ritmo y el pulso es aplicada por compositores académicos contemporáneos para introducir el tango en obras no explícitamente ubicadas en su campo. Puedo recurrir como ejemplos al propio Piazzolla, a Julio Viera y a Gustavo Beytelman.

De Piazzolla en su producción académica hay muchos ejemplos (y no me refiero a los de su última etapa donde explícitamente llevó su Nuevo Tango al campo académico (como por ejemplo con su *Concierto para Bandoneón*) sino a obras tempranas. Por ejemplo, en su *Preludio* para piano de 1953¹⁹, se desenvuelve en un estilo rapsódico, con una conducción melódica y armónica basada en un insistente cromatismo. Es una construcción formal más bien caprichosa que discurre con gran ambigüedad tonal, recurriendo a armonías que avanzan mucho en la escala de armónicos. En la segunda parte de la pieza (que es bipartita) dos elementos de fuerte carácter se juxtaponen. En el registro agudo, séptimas mayores sostenidas a lo largo de tres compases, separadas por una melodía quebrada y cromática. El otro elemento aparece como contraparte en la mano izquierda: un gesto compuesto por un bajo en corchea y un acorde en negra, y luego en negra con puntillo (ver Ilustración 3).



Ilustración 3. *Preludio* (Piazzolla), compases 18 a 21.

Este segundo elemento al repetirse y destacarse aparece como el primer plano de lo que ocurre musicalmente. Su pregnancia deriva, por lo menos para un oyente con competencias necesarias, de que es una configuración rítmica que connota al tango, porque remite al 332. La aparición de este elemento genera dos campos opuestos en la obra: tango/no tango.

¹⁹ Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=jGi-aG85o2s>.

Julio Viera compuso *Cuatro Serenatas a la luna* para bandoneón, violín, contrabajo y piano. Más allá de la inevitable remisión al género que provoca la presencia del bandoneón, la obra no está basada en el tango sino que lo incorpora como un elemento subyacente y un derrotero hacia la última pieza²⁰, en la que el tango se hace visible por momentos. La obra ha sido analizada por Federico Monjeau (2015), quien encuentra que:

190

En la última Serenata hará su aparición el pie rítmico del tango. Primero de manera ligeramente transfigurada, aunque en el quinto compás de esa sección la forma rítmica se estabiliza en la característica marcación regular del contrabajo en cuatro tiempos. (...) Desde la perspectiva del oyente, la aparición de ese pie rítmico tiñe retrospectivamente la totalidad de las serenatas como su preparación del tango (...).

Algo similar ocurre con *Otras voces*²¹ de Gustavo Beytelman. En este caso la obra fue estudiada por Bárbara Varassi Pega (2012), quien encuentra que “la pieza está construida, por un lado, con rasgos distintivos del lenguaje del tango organizados de una manera novedosa para el género y, por el otro, con materiales ajenos a su tradición que lo atraviesan.” Afirma que en la obra

“la pulsación no es constante, sino un elemento más que aparece y desaparece. (...) Beytelmann pone y saca de foco el tango a través de la pulsación. Estructura secciones con pulsación implícita (derivadas de la música académica) y otras con pulsación explícita (derivadas de la tradición tanguera) que suelen articularse de manera gradual. El compositor define este proceso como ‘modulación de la pulsación’ y lo utiliza para acercar o alejar la obra con respecto a ambos lenguajes: ‘La pulsación es deseada y justamente por su fuerte relación con el tango en ciertos momentos de la obra está escamoteada’.

Regresando al eje de este trabajo: creo que las propuestas desde lo compositivo en el tango contemporáneo están realizando la misma empresa que movió a Piazzolla cuando desarrolló el Nuevo Tango. Es decir, formular una puesta al día del género sin abjurar de sus cimientos, y tal empresa se está llevando a cabo nuevamente en el campo de la música instrumental autónoma, no dependiente de las letras o del baile (y por tanto tal vez menos atractiva para el público).²²

²⁰ Se puede escuchar en <https://youtu.be/KH7iLcMofDc>.

²¹ Se puede escuchar en <https://youtu.be/ughRm0mLSQE>.

²² Me he referido en otro trabajo a la dificultad que implica mantener proyectos renovadores a lo largo del tiempo sin el rédito económico que reportaría un moderado éxito de público.

Para finalizar quiero citar una afirmación por demás elocuente de Diego Schissi: dijo que sin duda faltan músicas que lleguen al oído popular, pero también faltan músicas que tengan una fortaleza tal, que más allá de que a la gente le gusten o no perduren significativamente.²³ Yo creo que las músicas a las que me he referido tienen la fortaleza necesaria para trascender y llevar adelante la vigencia del género y demuestran la subsistencia de un piazzollismo implícito y que la ausencia de un público masivo es un dato más de la realidad con la que deben lidiar los herederos de Piazzolla en el siglo XXI, pero no es un aspecto definitorio para solventar el futuro del tango, que está en realidad en manos de los compositores.

191

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSSI, Valeria y Victoria POLTI. 2014. “Tangos de hoy: 30 años luego de la ¿siesta?”. *IV Congreso Internacional de Tango “Tango en Tiempo Presente”*. Centro ‘fe-ca, UNESCO.
- CHESTER, Andrew. 1970. “Second thoughts on a rock aesthetic: The Band”. *New Left Review*, 62.
- FRITH, Simon. 2010. “Hacia una estética de la música popular”. Francisco Cruces. *Las culturas musicales. Lecturas en Etnomusicología*. Madrid, Trotta.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar. 1992. “La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 12.
- GARCÍA BRUNELLI, Omar. 2008. “De Woodstock a Buenos Aires. Análisis de Camorra I, II y III. Omar García Brunelli. (compilador) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos aires: Gourmet Musical.
- _____. 2011 a. “La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzolla”. *Coloquio Internacional. Tango: Creaciones, identificaciones, circulaciones*. París, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).
- _____. 2011 b. “El tango actual: estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo. “*Revista Afuera – Estudios de crítica Cultural*. Disponible en www.revistaafuera.com. Año VI, Número 10.

²³ Entrevista a Diego Schissi realizada por Mariano del Mazo el 3/1/2016, Página 12, consultada el 20/10/2018 en: file:///F:/Dropbox/SEMANA%20DE%20LA%20UCA%202018/SCHISSI/P%3%A1gina_12%20%20radar.html.

GARCÍA BRUNELLI, Omar. 2018. “La sonoridad del tango en las diferentes propuestas de Piazzolla. Registro, textura, timbre y orgánico. Canon y ruptura”. *Semana del Sonido 2018* Universidad Nacional de Quilmes.

KUTNOWSKY, Martín. 2008.: “Rubato instrumental y estructura de la frase en la música de Astor Piazzolla. García Brunelli, Omar (compilador) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos aires: Gourmet Musical.

MAURÍÑO, Gabriela. 2008: “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”. García Brunelli, Omar (compilador) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos aires: Gourmet Musical.

MONJEAU, Federico. 2015. “Contigo en la distancia. Notas sobre el tango en la música de Julio Viera.” *Revista Argentina de Musicología*. N° 14/15, 2014/2015.

PERALTA, Julián. 2008. *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: el autor.

SABOGA, Thomas. 2017. “L’expansion du tango d’Astor Piazzolla. Conjugaison du populaire et du savant à travers l’articulation avec le jazz, la musique baroque et la musique savante moderne,” These pour obtenir le grade de Docteur de L’Université Paris-Sorbonne.

SALGÁN, Horacio. 2011. *Curso de Tango*. Buenos Aires, El autor.

VARASSI Pega, Bárbara. 2012. “Otras voces. Gustavo Beytelmann: un lenguaje propio con raíces tangueras”. *Revista Argentina de Musicología*, 12-13.

Entrevista a Diego Schissi realizada el 18/10/2018 por Pablo Martínez, Andrés Serafini y Omar García Brunelli para el archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

OMAR GARCÍA BRUNELLI

Omar García Brunelli es Licenciado en Música, especialidad Musicología, por la Universidad Católica Argentina y doctorando en Teoría e Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es investigador del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” de Argentina donde dirige el proyecto Antología del

Tango Rioplatense. Ha publicado artículos sobre música popular y colaborado en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, el *New Grove Dictionary of Jazz*, y la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Compiló el volumen *Estudios sobre la música de Astor Piazzolla* (Gourmet Musical, 2008) y publicó *Discografía básica del tango 1905-2010- Su historia a través de las grabaciones* (Gourmet Musical, 2010).